

Colour Alone.

The Chromatic Hues of The Concepts of “Painterly” and “Post Painterly” in Clement Greenberg’s Aesthetics

Marcello Sessa (Università di Pisa-Università di Firenze)

marcello.sessa@phd.unipi.it

This essay aims to analyse the importance of colour in Clement Greenberg’s theory of art, and its relevance on modernist ontology of pictorial image. It focuses in particular on the shift from the notion of “painterly” to the notion of “post painterly” in the greenbergian aesthetic vision of painting.

Firstly, it deals with a recollection of Greenberg’s appropriation of the very concept of “painterly” from Heinrich Wölfflin’s *Principles of Art History*.

Then, it provides an articulated explanation of Greenberg’s arguments on “painterly” and “post painterly”, in respect of their implications with pure colour.

Finally, it stresses Greenberg’s troublesome concern with objecthood in art, referring the problematic threshold between monochromatic painting, blank canvases as works of art and a “non painterly” perspective on pictorial images.

Keywords: Clement Greenberg, Heinrich Wölfflin, Modernism, Painterliness

Colore solo.

Le valenze cromatiche di “*painterly*” e “*post painterly*” nell'estetica di Clement Greenberg

Marcello Sessa (Università di Pisa-Università di Firenze)

marcello.sessa@phd.unipi.it

1. Un concetto fondamentale della critica greenberghiana

Questa proposta intende accostare, con lo scopo di risaltarlo, uno dei tanti snodi significativi della riflessione estetologica sul colore del Novecento: l'incidenza della questione cromatica nei tentativi di ontologia dell'immagine della teoria dell'arte modernista americana. Muove dalle istanze sollevate in merito al colore da un autore preciso, Clement Greenberg, in un momento specifico della sua attività: il passaggio dalla nozione di “pittorico [*painterly*]” a quella di “post-pittorico [*post painterly*]” nell'ambito della definizione dell'essenza della pittura modernista; e vuole dimostrare come tale scarto si dia interamente nel segno di una cromaticità teoricamente intesa.

Prima di analizzare il problema nel particolare, è opportuno ricostruire con una breve ricognizione genealogica l'appropriazione della categoria estetica di “pittorico” da parte di Greenberg, che egli mutua dall'impianto concettuale di Heinrich Wölfflin, deflettendo però parzialmente da senso e contesto originari. In ragione della compresenza, in Greenberg critico d'arte del modernismo, di aspirazioni di natura storica e di imprescindibili questioni teoriche¹, lo si può considerare allineato a quelli

¹ La critica greenberghiana si dà attraverso giudizi estetici di valore sull'opera d'arte, che non risultano tuttavia mai sganciati dal contesto più ampio della progressione delle forme d'arte dal punto di vista storico. Concepisce le opere come «intense unità, all'apparenza così lontane da ogni modello», C. Greenberg, *Il ruolo della natura nella pittura modernista* (1949), in Id., *L'avventura del modernismo. Antologia critica*, a cura di G. Di Salvatore e L. Fassi, tr. it. di B. Cingerli, Johan & Levi, Monza 2011, pp. 87-90, qui p. 90, tr. leggermente modificata, da riferire sempre, però, al corso degli eventi che ha condotto alla loro realizzazione, in quanto «capolavori in nulla inferiori alle opere del passato», ivi, p. 87. Sulla presenza di una filosofia della storia in Greenberg critico d'arte hanno insistito prima Michael Fried, in M. Fried, *Modernist Painting and Formal Criticism*, in “The American Scholar”, III, 1964, s.p., ristampato come prima parte del saggio *Three American Painters: Kenneth Noland, Jules Olitski, Frank Stella* (1965), in Id., *Art and Objecthood. Essays and Reviews*, The University of Chicago Press, Chicago-London 1998, pp. 213-268; poi Arthur C. Danto, in A.C. Danto, *Il modernismo e la critica dell'arte pura*:

che Michael Podro ha chiamato – includendo Wölfflin – «critical writers»²: autori che scrivendo d'arte, sia dal punto di vista storico sia da quello critico, non eludono e anzi non possono fare a meno della teoria. Questa cifra emerge dall'intero dettato greenberghiano ed è ribadita, nella sua fase ultima, dall'esplicita esigenza della «necessità del “formalismo”»³, che rende necessario scioglierne le componenti formaliste e le influenze dai luoghi principali della più importante critica europea di stampo formalista e stilistico. L'uso reiterato del concetto di “pittorico” è, in questo senso, paradigmatico.

Greenberg rivendica una sorta di filiazione lessicologica, menzionando il nome di Wölfflin in molti testi tardi (sostanzialmente, tra la fine degli anni '50 e la prima metà degli anni '60). All'inizio di *Post Painterly Abstraction* (un importante saggio di corredo al catalogo della mostra omonima, curata da Greenberg stesso e tenutasi al Los Angeles County Museum of Art nel 1964), per esempio, chiama in causa lo storico dell'arte svizzero per una spiegazione sull'origine e il senso del termine “pittorico”⁴, che il critico americano non smette di usare, però, dall'inizio della sua attività. Ciò che unisce il pensiero dei due scrittori non si limita tuttavia a un semplice prestito linguistico, ma comprende similitudini e differenze attorno al modo di concepire la storia e la teoria dell'arte e il rapporto dello spettatore con le opere.

la visione storica di Clement Greenberg, in Id., *Dopo la fine dell'arte. L'arte contemporanea e il confine della storia* (1997), tr. it. di N. Poo, Bruno Mondadori, Milano 2008, pp. 59-78. Altrove si è rimarcato invece il carattere «metastorico» della sua «parabola dell'evoluzione modernista», C. Froio, *A Quality of Jewishness. Ebraismo e modernismo della critica di Clement Greenberg*, Angelo Pontecorboli Editore, Firenze 2018, p. 200.

² M. Podro, *The Critical Historians of Art* (1982), Yale University Press, New Heaven-London 1983, p. 2; su Wölfflin cfr. ivi, pp. 98-151. Per Podro gli scrittori “critici” sono coloro che nell'esame storico o critico del fatto artistico incorporano la riflessione sulle diverse concezioni dell'arte, passate e presenti, e la convinzione che si possa «draw upon some general notion of art», ivi, p. XVI. Lo stesso autore circoscrive le premesse di questa costellazione di autori nella nascita della teoria dell'arte come sviluppo dell'estetica a partire da Kant in M. Podro, *The Manifold in Perception. Theories of Art from Kant to Hildebrand*, Clarendon Press, Oxford 1972. Sulla problematicità di tale passaggio cfr. A.L. Siani, *Kant, Schiller, Hegel e la parabola dell'estetica*, in A.L. Siani, G. Tomasi (a cura di), *Schiller lettore di Kant*, ETS, Pisa 2013, pp. 147-166.

³ C. Greenberg, *Necessità del “formalismo”* (1971), in Id., *L'avventura del modernismo*, cit., pp. 135-139, qui p. 135.

⁴ Cfr. C. Greenberg, *Astrazione post-pittorica* (1964), in Id., *L'avventura del modernismo*, cit., pp. 336-340, qui p. 336: «Il grande storico dell'arte svizzero Heinrich Wölfflin usava la parola tedesca *malerisch*, che i traduttori inglesi rendono con *painterly*, “pittorico”, per designare le qualità formali dell'arte barocca che la distinguono dall'arte classica o dell'alto Rinascimento. Pittorico indica, fra le altre cose, una definizione indistinta, spezzata, libera del colore e del contorno. L'opposto del pittorico è una definizione netta, continua, distinta che Wölfflin chiamava il “lineare”. La linea divisoria tra il pittorico e il lineare non è affatto rigida».

Greenberg condivide con Wölfflin primariamente l'orientamento formalista, che postula l'impossibilità di muovere da altro che non sia il dato formale, considerando i contenuti non subordinati ma sottoposti alla forma. Per Wölfflin, essi «si realizzano soltanto in una certa rappresentazione formale»⁵, e la forma non è rigida delimitazione o statico contenitore di significati, ma è concepita in senso organicistico e ogni volta esperita nella sua essenza, in quanto «nell'arte si verifica uno sviluppo interiore della forma, [...] un crescere a partire dalle proprie forze, un crescere dall'interno verso l'esterno, e un dispiegamento di una disposizione conformemente a leggi»⁶; i percorsi delle forme sono dunque orientati da leggi interne e immanenti nello sviluppo.

La necessità di un dominio della forma animato dalle proprie regole e separato da quello della natura emerge anche per Greenberg, quando caratterizza il corso del modernismo a partire dal riconoscimento dei propri confini, e nella manifestazione delle tracce della propria dimensione artistica. Esempio il caso del tardo Monet (inquadrate come un progenitore modernista) che, dopo anni di ricerche impressionistiche tese a registrare e quindi a trasferire i riscontri percettivi dell'occhio, comprende l'entità della traslazione, che ormai afferisce a qualcosa di diverso da ciò che aveva visto, scoprendone la destinazione specificamente formale: «In the end he found what he was looking for, which was not so much a new principle as a more comprehensive one: and it lay not in Nature, but in the essence of art itself, in its "abstractness"»⁷.

Greenberg non segue poi Wölfflin tanto sul piano metodologico dell'elaborazione di una «storia *trascendentale* dell'arte»⁸ e della storicizzazione della percezione indagando

⁵ H. Wölfflin, *Gedanken zur Kunstgeschichte* (1940, 1947), cit. in A. Hauser, *Le teorie dell'arte. Tendenze e metodi della critica moderna* (1958), tr. it. di G. Simone, Einaudi, Torino 1988, p. 107.

⁶ H. Wölfflin, *Sullo sviluppo della forma* (1940), tr. it. di A. Pinotti, in M. Mazzocut-Mis (a cura di), *I percorsi delle forme*, Bruno Mondadori, Milano 1997, pp. 102-114, qui pp. 103, 105.

⁷ C. Greenberg, *The Later Monet* (1957, 1985), in Id., *The Collected Essays and Criticism*, vol. 4, *Modernism with a Vengeance, 1957-1969*, a cura di J. O'Brian, The University of Chicago Press, Chicago-London 1993, pp. 3-11, qui p. 8. La visione wölffliniana diverge da quella greenberghiana in un punto cruciale. La prima modella in senso organicistico le necessità interne della forma su quelle del corpo sensibile: «Nella natura psicologica dell'uomo si determina un processo evolutivo che, come avviene nella crescita del corpo, è sottoposto a precise norme», H. Wölfflin, *Concetti fondamentali della storia dell'arte* (1915), tr. it. di R. Paoli, Abscondita, Milano 2016, p. 33; su questo tema cfr. A. Pinotti, *Il corpo dello stile. Storia dell'arte come storia dell'estetica a partire da Semper, Riegl, Wölfflin* (1998), Mimesis, Milano-Udine 2001, in particolare le pp. 57-70. La seconda le sottopone, come si vedrà più avanti, materialisticamente alle leggi del *medium* dell'opera d'arte.

⁸ A. Pinotti, *Il corpo dello stile*, cit., p. 61.

le condizioni di possibilità dei modi di vedere del soggetto⁹, quanto piuttosto spostando nella pittura, oggetto della sua indagine, l'opposizione fra visione lineare e visione pittorica risultante dalle categorie wölffliniane di "lineare" e "pittorico". Tra Wölfflin e Greenberg sussiste questa differenza di base: la successione fra "lineare" e "pittorico", o fra "ottico-tattile" e "ottico puro", in Wölfflin descrive un modello storico ciclico, che si ripete storicamente, e che si oppone quindi a quello teleologico assunto da Greenberg, del tutto finalizzato alla giustificazione dell'impresa modernista e del suo corso.

Quando Greenberg si impegna nella propria lettura del modernismo – che in questa luce può essere rischiarato in quanto "stile" wölffliniano, con le sue necessità¹⁰ – si focalizza sulla ricerca delle caratteristiche specifiche del mezzo pittorico, che permangono al di là di qualsiasi contenuto espressivo; da un certo momento in poi è la pittura stessa a sviluppare l'interrogazione su di sé, allontanandosi dalla natura ed esibendo *nel* quadro (e non più, wölfflinianamente, *dal* quadro al soggetto percipiente) le domande e le risposte circa le proprie condizioni di possibilità: «Nature, prodded by an eye obsessed with the most naive kind of exactness, responded in the end with textures of color that could be managed on canvas only by invoking the autonomous laws of the medium – which is to say that Nature became the springboard for an almost abstract art»¹¹.

Nello sforzo di delineare una propria visione pittorica, Greenberg utilizza alcuni principi dei *Grundbegriffe* ri-orientandoli in senso centripeto; senza scopi normativi o classificatori: con il solo desiderio di servirsene per approfondire la sua definizione del *medium* pittorico in ambito modernista. Il "pittorico" è per lui lo strumento più adatto per guardare morfologicamente alla pittura più che alle sue condizioni percettive; Greenberg lo adopera per interpretare il trattamento della superficie pittorica come controparte figurale della percezione ottica della realtà, inaugurato dall'Impressionismo e portato a estreme conseguenze dal Cubismo analitico.

⁹ Cfr. H. Wölfflin, *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, cit., p. 26: «Non tutto è possibile in ogni tempo. Ogni artista è vincolato da determinate possibilità *ottiche*. Il modo di vedere ha di per sé una sua storia, che deve essere considerata uno dei compiti essenziali della storia dell'arte».

¹⁰ Ci si riferisce al problema dello sviluppo e dell'evoluzione degli stili: per Wölfflin si compiono grazie alle «nuove possibilità stilistiche [*Stilmöglichkeiten*]» inerenti agli stili stessi, che si presentano soltanto dopo aver «superato possibilità esistenti», H. Wölfflin, *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, cit., p. 280; per la lezione originale cfr. Id., *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1915), Bruckmann, München 1943.

¹¹ C. Greenberg, *The Later Monet* (1956, 1959), in Id., *Art and Culture. Critical Essays* (1961, 1965), Beacon Press, Boston 1989, pp. 37-45, qui p. 42.

Una svolta intermedia, che in questo *excursus* storico apre al modernismo vero e proprio, è rappresentata dal processo di svalutazione del contorno in favore della superficie pittorica, cominciato da Cézanne in quanto «one of the first to worry consciously about how to pass from the contours of an object to what lay behind or next to it without violating either the integrity of the picture surface as a flat continuum, or the represented three-dimensionality of the object itself, which the Impressionists had inadvertently threatened»¹². Il successivo punto di non ritorno sarà, grazie alla scomposizione cubista, una definitiva destituzione del contorno e della figura per l'affermazione consapevole di una pittoricità pura attraverso i suoi stessi mezzi:

Contour and silhouetting lines were lost (especially when the object was spread apart so as to show its surface from more than one point of view): the space inside the object now faulted through into surrounding space, and the latter could be conceived of as, in return, penetrating the object. All space became one, neither “positive” nor “negative”, in so far as occupied space was no longer clearly differentiated from unoccupied. And the object was not so much formed, as exhibited by precipitation in groups or clusters of facet planes out of an indeterminate background of similar planes, which latter could also be seen as vibrating echoes of the object¹³.

Altri prestiti wölffliniani sono particolarmente evidenti quando Greenberg associa il “pittorico” autoevidente al movimento ininterrotto e concepisce la pittura pura come una variazione incessante; già il primo Wölfflin aveva connesso il “pittorico” al ritmico, per il potere di attirare lo sguardo in un’impressione di moto «che si irradia in tutti i sensi; senza limiti fissi, un continuo crescendo e diminuendo»¹⁴. Oppure quando è in accordo con il Wölfflin più maturo, per cui il depotenziamento del contorno da parte di massa e colore si dà in una percezione non più tattile ma interamente ottica; in un regime di otticità in cui l’immagine acquisisce un *quid* supplementare:

¹² C. Greenberg, *Master Léger* (1954), in Id., *The Collected Essays and Criticism*, vol. 3, *Affirmations and refusals, 1950-1956* (1993), a cura di J. O’Brian, The University of Chicago Press, Chicago-London 1995, pp. 164-173, qui p. 167.

¹³ Ivi, pp. 167-68. Emergono, anche solo da questa campionatura, continui rimandi di Greenberg all’impianto categoriale wölffliniano nel suo insieme, e in particolare alle coppie di concettuali “superficie/profondità” e “forma chiusa/forma aperta” con le loro implicazioni nello stile pittorico. Come è noto, Wölfflin ne delineò prima un quadro sinottico complessivo in H. Wölfflin, *Concetti fondamentali della storia dell’arte*, cit., pp. 99-190, per poi ri-situare nella loro ricezione diacronica fra nord e sud dell’Europa occidentale in H. Wölfflin, *L’arte del Rinascimento. L’Italia e il sentimento tedesco della forma* (1931), a cura di M. Ghelardi, tr. it. di B. Carta, Sillabe, Livorno 2001, di cui cfr. specialmente le pp. 28-84, 112-150.

¹⁴ H. Wölfflin, *Rinascimento e barocco* (1888), tr. it. di A. Tizzo, Abscondita, Milano 2010, p. 35. Pure per il Wölfflin degli ultimi grandi testi è perspicuo il nesso fra il «fluire delle forme» e il significato dello stile pittorico, persino preclassico e nordico, H. Wölfflin, *L’arte del Rinascimento*, cit., p. 64.

Quando la linea, come segno di un limite, viene svalutata, si aprono le possibilità pittoriche. E sembra allora che in ogni punto si desti all'improvviso una vita misteriosa. Mentre la delimitazione netta dà alla forma un che di immutabile cristallizzando, per così dire, le immagini, la rappresentazione pittorica per la sua stessa natura conferisce un carattere fluttuante [*schwebend*] all'immagine: la forma inizia così a farsi incostante; luci e ombre divengono un fattore a sé stante, si cercano e si fondono, da una vetta all'altra, da un fondo all'altro; tutto l'insieme crea l'illusione di un movimento inesauribile e infinito. Che sia vibrante e risoluto o si limiti a un lieve ondeggiante tremolio non ha importanza: per la contemplazione resta pur sempre una risorsa¹⁵.

La categoria wölffliniana – o meglio una sua estremizzazione – è infine per Greenberg la pietra angolare che sta alla base della liberazione di tutte le possibilità del *medium* pittorico, e che concorre alla nascita dell'astrazione in pittura: di una pittura pittorica («L'arte astratta stessa può essere nata dalla pittoricità [*painterliness*] del Cubismo analitico»¹⁶). Per Wölfflin – che rimane sul piano della fenomenologia degli stili – il “pittorico” ha un carattere astratto in cui la dissoluzione formale è solo adombrata¹⁷, mentre per Greenberg – che porta il concetto sul piano della pittura – coincide effettivamente con l'astrazione, con l'aniconicità.

Per abbracciare in uno sguardo d'insieme il rapporto che la concezione wölffliniana intrattiene con la critica greenberghiana torna utile rileggere una delle prime definizioni che Wölfflin dà, in ordine di tempo, dello stile pittorico, quasi tautologica nel suo carattere sintetico: «In parole semplici si potrebbe dire: pittorico è quello che offre una pittura; o *ciò che basta per se stesso* a offrire un soggetto per il pittore»¹⁸. Si comprende meglio, a questo punto, perché Greenberg si sia appropriato di questo concetto per interpretare la pittura modernista. La ricerca delle condizioni di possibilità della pittura

¹⁵ H. Wölfflin, *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, cit., p. 38.

¹⁶ C. Greenberg, *Astrazione post-pittorica*, cit., p. 336; cfr. Id., *Post Painterly Abstraction* (1964), in Id., *The Collected Essays and Criticism*, vol. 4, *Modernism with a Vengeance, 1957-1969*, cit., pp. 192-197, qui p. 193.

¹⁷ Il risultato più significativo del passaggio dal lineare al pittorico secondo Wölfflin consiste in un'esplicita scissione tra la realtà della cosa rappresentata e la sua apparenza, in quanto «la forma dell'immagine si differenzia da quella dell'oggetto», H. Wölfflin, *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, cit., p. 44, disinteressandosi di riportare mimeticamente le sue qualità fisiche e allontanandosi dalla sua tangibilità. L'ostensione dichiarata di apparenze («L'occhio pittorico mira alla percezione dell'apparenza nel suo insieme, in cui il singolo oggetto come tale non ha più un significato essenziale in quanto si dissolve nell'insieme», ivi, p. 61) sgancia i segni della figurazione dall'oggetto raffigurato, producendo un dominio autonomo. Questo affrancamento, per cui le forme prendono la loro direzione indipendente, prospetta – se la divaricazione si dilata sempre di più – la possibilità dell'informe, perché «portato alle sue ultime conseguenze, lo stile pittorico dovrà distruggere completamente la forma plastica», H. Wölfflin, *Rinascimento e barocco*, cit., p. 39. Un nesso più esplicito fra formazione delle immagini e astrazione si dà della teoria dell'arte di Adolf von Hildebrand, confronto cruciale per il Wölfflin dei *Concetti fondamentali*, cfr. F. Scrivano, *Lo spazio e le forme. Basi teoriche del vedere contemporaneo*, Alinea, Firenze 1996, pp. 77-84.

¹⁸ H. Wölfflin, *Rinascimento e barocco*, cit., p. 33 [c.n.].

attraverso il “pittorico” equivale alla legittimazione delle specifiche regole che presiedono e determinano il *medium* pittorico¹⁹; al di là di tutto ciò che non gli è proprio, esso è ciò che rimane, in ogni caso, della pittura davanti all’immagine.

Gli elementi costitutivi di questa *painterly painting* – a cui Greenberg è giunto *via* Wölfflin e di cui teorizzerà presto l’esaurimento nella *post painterly painting* – sono, si vedrà, i colori puri. Occorre dunque esaminarne il ruolo cruciale, per stabilire le valenze cromatiche di “*painterly*” e “*post painterly*” nella visione pittorica greenberghiana.

2. “Pittorico”, “post-pittorico” e colore

La sua particolare declinazione del “pittorico” wölffliniano ha portato Greenberg ad assimilarlo al quadro. Una ragione, come è emerso, sta nella facoltà – naturalmente esclusa da Wölfflin per l’impostazione storica della sua analisi – di concepire la pittura come astratta e affrancata dalla referenzialità al dato reale, che permette di pensare a un “pittorico” astratto. La seconda è una conseguenza della prima, poiché dipende da una caratteristica essenziale della pittura astratta modernista: quella che il giovane Michael Fried, allineandosi a Greenberg, ha chiamato la sua «internal dynamic or dialectic»²⁰.

Fried sostiene infatti che Greenberg e Wölfflin siano accomunati, nelle loro concezioni, dal problema dello sviluppo degli stili; se il secondo lo risolve nel dominio delle necessità interne della forma, il primo scandisce i passaggi del modernismo modulandoli sulla consapevolezza, maggiore o minore, della propria logica interna, basata sull’auto-determinazione, sull’autosufficienza e sull’auto-affermazione del

¹⁹ Sebbene la questione dell’incidenza del *medium* espressivo sia tratto distintivo della teoria dell’arte modernista da Hans Hofmann a Greenberg, lo stesso dettato wölffliniano non è esente da suggestioni “mediali”. Affermando – in uno scritto di carattere metodologico – che «la forma interiore [...] è piuttosto il *medium* in cui un motivo artistico prende, per la prima volta, forma», H. Wölfflin, *Capire l’opera d’arte* (1921), tr. it. di U. Barbaro riv. da A. Pinotti, Castelveccchi, Roma 2015, p. 64, sembra giustificare l’analogia tra la ricerca delle condizioni di possibilità delle categorie della visione e la ricerca delle leggi interne al *medium* artistico. In un saggio sulla “rilocalizzazione” fra *media* diversi, ha avanzato l’idea che la «qualità pittorica» di certe statue possa venire amplificata dalla loro resa fotografica, H. Wölfflin, *Fotografare la scultura* (1897), a cura di B. Cestelli Guidi, tr. it. di I. D’Angelo, Tre Lune, Mantova 2008, p. 25. Anche Podro ha rimarcato, come tratto distintivo dei *Concetti fondamentali*, la facoltà di indicare la connessione fra *medium* e oggetto: «Painterliness too has a general objective, the search for elusiveness as opposed to the tangibility and clarity of linear art. And, correspondingly, painterly art is characterised both by *certain kinds of equivalence between medium and represented objects* as well as the selective attention to certain aspects of those objects», M. Podro, *The Critical Historians of Art*, cit., p. 118 [c.n.].

²⁰ M. Fried, *Three American Painters: Noland, Olitski, Stella*, cit., p. 216.

medium pittorico: il “pittorico” entra nel quadro perché questo è consapevole della propria pittoricità²¹.

In *After Abstract Expressionism* (1962), Greenberg prova addirittura a svolgere i passaggi da uno stile modernista all’altro sulla base della successione di «painterly» e «non-painterly» e, menzionando ancora una volta Wölfflin, giunge ad associare il culmine della «painterliness»²² modernista all’Espressionismo Astratto. In quest’ultimo caso, il “pittorico” diviene strettamente legato alle possibilità del colore e al suo portato nell’ambito della sperimentazione sull’astrazione come mezzo, capace di provocare una «esperienza totale [...] del pittorico puro, del puro aspetto *malerisch*»²³.

Pur discendendo da una lunga tradizione di pittura tonale, le opere dell’Espressionismo Astratto dispiegano «un *sentimento del colore* che non ha precedenti»²⁴, che informa il colore di una nuova concezione e che lo utilizza come un nuovo mezzo; esso non è più uno strumento a servizio di una composizione – sebbene non oggettiva – ma «deve funzionare come tinta e nient’altro, e i contrasti si devono cercare con il minor aiuto possibile da parte delle differenze di valore tonale, della saturazione e dell’intensità»²⁵. I contrasti di tinta pura, contrapposti a quelli di chiaro e scuro, affossano in maniera ancor più radicale la concezione lineare imperniata sul contorno estromettendo qualsiasi effetto di percezione tattile, e scongiurando la ricezione dell’opera d’arte come il sostituto di un oggetto reale.

Il “pittorico” greenberghiano ha assunto, in questa fase del suo sviluppo, una valenza cromatica. Il colore è diventato lo strumento teorico privilegiato per l’individuazione dell’essenza dell’immagine modernista. Subordina in primo luogo l’apprensione di ogni tipo di immagine – a prescindere dalla sua conformazione – alle qualità pittoriche del

²¹ Cfr. *ivi*, p. 217: «It was now possible to conceive of stylistic change in terms of the decisions of individual artists to engage with particular formal problems thrown up by the art of the recent past, and in fact the fundamentally Hegelian conception of art history at work in the writings of Wölfflin and Greenberg, whatever its limitations when applied to the art of the more distant past, seems particularly well suited to the actual development of modernism in the visual arts, painting especially».

²² C. Greenberg, *After Abstract Expressionism* (1962), in *Id.*, *The Collected Essays and Criticism*, vol. 4, *Modernism with a Vengeance, 1957-196*, cit., pp. 121-134, qui p. 123. “Painterliness” in quest’ottica significa: «Loose, rapid handling, or the look of it; masses that blotted and fused instead of shapes that stayed distinct; large and conspicuous rhythms; broken color; uneven saturations or densities of paint, exhibited brush, knife or finger marks – in short, a constellation of qualities like those defined by Wölfflin when he extracted his notion of the *Malerische* from Baroque art», *ibidem*.

²³ C. Greenberg, *La ‘crisi’ dell’arte astratta* (1964), in *Id.*, *L’avventura del modernismo*, cit., pp. 331-335, qui p. 334.

²⁴ C. Greenberg, *La pittura ‘di tipo americano’* (1955), in *Id.*, *L’avventura del modernismo*, cit., pp. 201-216, qui p. 213 [c.n.].

²⁵ *Ibidem*.

quadro; l'immagine modernista si stabilisce a seconda del suo grado di *painterliness* e tutta la produzione artistica viene sottomessa a un regime pittorico-cromatico²⁶. Questo perché i colori puri appaiono come la più autentica emanazione del *medium* pittorico, come le proposizioni che articolano la logica interna del modernismo enunciandola in tautologie; le sole tinte, sulla superficie pittorica, possono presentare la pittura in quanto tale, in qualità di sue rappresentanti: consentono l'affermazione del quadro mediante la piattezza della tela e la sua bidimensionalità letterale.

Ma una così estrema ostensione di colori in quanto tali, di colori puri non delimitati da nient'altro, sposta di molto i confini del "pittorico", quasi a volerne sfruttare tutte le possibilità fino a esaurirle: in favore delle tinte «si sta abbandonando la pittoricità, che viene sostituita [...] da un trattamento della pittura che sfuma la differenza tra pittorico e non pittorico»²⁷. Per analizzare i rivolgimenti ulteriori del "pittorico", Greenberg elabora la nozione di "post-pittorico": se il "pittorico" conclamato è il risultato finale del continuo avanzamento del *medium* pittorico al centro del quadro, l'immagine modernista post-pittorica (inevitabilmente astratta) è ciò che rimane di questa progressione: la sopravvivenza del quadro a seguito della sua massima configurazione mediale. Presentandosi come progressione del "pittorico", il "post-pittorico" si carica di ulteriori valenze cromatiche e presuppone una nuova concezione del colore.

Greenberg ha in mente esempi concreti, ovvero tipi di pittura che secondo lui operano uno scarto rispetto alla stagione del primo Espressionismo Astratto: da una parte l'opera di Barnett Newman, Mark Rothko e Clyfford Still (fuoriusciti da questa fase come innovatori), dall'altra quella di Morris Louis, Kenneth Noland e Jules Olitski (appartenenti a una nuova generazione); tutti questi pittori sono visti come nuovi "coloristi"²⁸. Essi rinnovano anzitutto il trattamento della superficie della tela, che non è

²⁶ È debito rilevare quanto Greenberg si serva della categoria del "pittorico" anche quando considera un altro *medium*: la scultura. Molti sono i problemi sollevati dalla vistosa interferenza del metro di giudizio pittorico nell'analisi della scultura, come quando per esempio afferma che «la scultura nel corso del tempo ha la tendenza a evolvere dall'architettonico verso il pittorico; la caratteristica curiosa della scultura nuova, "aperta", è che i suoi mezzi e le sue forme per quanto pittorici tendono a convergere verso l'architettura. Eppure tutto questo si deve alla pittura», C. Greenberg, *L'ibridismo della scultura moderna* (1952), in Id., *L'avventura del modernismo*, cit., pp. 193-198, qui p. 197 [c.n.]. Il complesso rapporto del pensiero di Greenberg con il plastico, in relazione alle acquisizioni sul "pittorico" e al colore, è ancora tutto da sviluppare.

²⁷ C. Greenberg, *La 'crisi' dell'arte astratta*, cit., p. 335.

²⁸ Greenberg stabilisce queste terne in molti saggi della fine degli anni '50 e degli anni '60; cfr. per esempio C. Greenberg, *After Abstract Expressionism*, cit., p. 129. e C. Greenberg, *Introduction to an Exhibition of Morris Louis, Kenneth Noland, and Jules Olitski* (1963), in Id., *The Collected Essays and Criticism*, vol. 4, *Modernism with a Vengeance, 1957-1966*, cit., pp. 149-153. Per un inquadramento

più unicamente un mezzo in cui dispiegare le potenzialità del *medium* pittorico, ma diviene unico luogo che da solo allestisce il quadro; come un organismo pulsa e respira, ed emette dall'interno i propri palpiti. Il quadro post-pittorico è una superficie che riassume in sé le proprie cause e i propri effetti, in una sorta di «self-evident tautness»²⁹:

The surface manages somehow to *breathe*. There is no insulating finish, nor is pictorial space created “pictorially”, by deep or veiled color; it is a question rather of blunt and corporeal contrasts and of optical illusions difficult to specify. Nor is the picture “packaged”, wrapped up and sealed in, to declare it as easel painting; the shape of the picture itself is treated less as a receptacle given in advance than as open field whose unity must be permitted to *emerge* instead of being imposed or forced upon it³⁰.

La superficie, nella post-pittoricità, sembra smarcarsi dalla stretta bidimensionalità che il “pittorico” le attribuiva, per schiudersi appieno – quasi wölfflinianamente – come forma aperta: una configurazione che espande da sé i propri confini. I campi aperti, inoltre, sono creati dal solo colore, puro in quanto tinta, che ora innerva le maglie del quadro come se l’avesse fagocitato, e i pigmenti non sono più giustapposti o sovrapposti, ma direttamente emanati dalla grana delle tele dei “coloristi”; il campo aperto dell’immagine coincide con un campo di colore.

Il colore post-pittorico è concepito come strettamente interconnesso all’apertura dell’immagine, «an almost literal openness that embraces and absorbs color in the act of being created by it»³¹, e diventa un colore che, essendo statutariamente associato – anzi assorbito – alla forma, ha letteralmente il potere di determinarla. Esso sopprime ogni distinzione gerarchica interna al quadro perché non circoscrive alcun piano figurale, ed elimina ogni scala valoriale fra segni pittorici perché si offre immediatamente per campiture e sfumature che possono obliterare sempre di più – come nel caso dei pittori citati – la traccia della matrice che le ha prodotte³². Anche se nel quadro si riconosce

complessivo della gestazione dell’Espressionismo Astratto cfr. invece M. Leja, *Reframing Abstract Expressionism. Subjectivity and Painting in the 1940s* (1993), Yale University Press, New Heaven-London 1997, pp. 49-120.

²⁹ C. Greenberg, *Partisan Review ‘Art Chronicle’: 1952* (1952), in Id., *Art and Culture*, cit., pp. 146-153, qui p. 151.

³⁰ C. Greenberg, *Contribution to a Symposium* (1953), in Id., *Art and Culture*, cit., pp. 124-126, qui p. 125. Per un ritorno del concetto di superficie che “respira”, riconsiderato in chiave benjaminiana, cfr. G. Didi-Huberman, *The Supposition of the Aura: The Now, The Then, and Modernity*, in R. Flores (a cura di), *Negotiating Rapture: The Power of Art to Transform Lives*, tr. inglese di J.M. Todd, Museum of Contemporary Art Chicago, Chicago 1996, pp. 3-18, 227-23, qui p. 15.

³¹ C. Greenberg, *After Abstract Expressionism*, cit., p. 131.

³² Cfr. C. Greenberg, *Louis and Noland* (1960), in Id., *The Collected Essays and Criticism*, vol. 4, *Modernism with a Vengeance, 1957-196*, cit., pp. 94-100, qui p. 96: «Color meant areas and zones, and

una configurazione (le bande verticali nelle opere di Barnett Newman, per esempio), la si percepisce come emessa in prima istanza dal colore solo³³.

Il quadro post-pittorico è per Greenberg una superficie unicamente colorata, dato che i colori puri, secondo lui, vincerebbero la sfida lanciata a ogni tipo di raffigurazione bidimensionale dal meccanismo di occlusione, tale per cui qualsiasi segno tracciato su un campo visivo (per quanto astratto e sganciato da un referente concreto) configura, in ragione di una sovrapposizione inevitabile, la dimensione della profondità e quindi l'impressione di tridimensionalità. Greenberg afferma per contro che i segni astratti instaurano un regime di tridimensionalità eminentemente visiva, pertinente soltanto al "post-pittorico" e affrancato sia dalla tridimensionalità concreta degli oggetti, sia dalla tridimensionalità finzionale della pittura illusionista che vuole imitare quella del mondo reale:

La "piattezza" verso cui il modernismo si orienta non può mai essere una "piattezza" assoluta. L'intensificata sensibilità per il piano pittorico non permetterà più l'illusione scultorea o il *trompe-l'oeil*, ma non può non permettere l'illusione ottica. Il primo segno tracciato su una tela distrugge la sua "letterale" e completa "piattezza" e il risultato dei segni eseguiti da un artista [...] è ancora *una sorta di illusione* che suggerisce una certa tridimensionalità. Solo che adesso è *una tridimensionalità strettamente pittorica, strettamente ottica*³⁴.

Il critico individua dunque la contraddizione fra la bidimensionalità della superficie pittorica e la tridimensionalità connaturata al segno che si sovrappone al campo visivo come un punto di non ritorno della pittoricità e come contrassegno del "post-pittorico", ma la scioglie stabilendo un'esclusione netta di qualsiasi condizione che esorbits dall'otticità; riconduce in sostanza il "pittorico" integralmente alla "visività". Se con il colore pittorico il *medium* pittorico si affermava nella bidimensionalità ancorata alla

the interpenetration of these, which could be achieved better by variations of hue than by variations of value».

³³ Cfr. C. Greenberg, *Introduzione a una mostra di Barnett Newman* (1958), in Id., *L'avventura del modernismo*, cit., pp. 107-108, qui p. 107: «Le bande verticali arrivano come un risultato, non come parte di una disposizione. È il colore che domina. La superficie colorata si allunga, ascende e discende, sostando in certi punti. La linea che segna la sosta non demarca né limita, semplicemente flette una continuità».

³⁴ C. Greenberg, *Pittura modernista* (1960), in Id., *L'avventura del modernismo*, cit., pp. 117-124, qui p. 121 [c.n.].

materialità del supporto, con il colore post-pittorico esso si impone in una tridimensionalità disincarnata nelle irradiazioni cromatiche³⁵.

3. Non-pittorico: monocromo, acromo, oggetto

Il solo compito utile che il “post-pittorico” può assolvere è, infine, ribadire a oltranza nel quadro l’irriducibilità dei suoi strumenti essenziali: mostrare l’ossatura della pittoricità *ex post*, anche quando sono svaniti gli ultimi brandelli del corpo del “pittorico”. Questi elementi non sono altro che i colori, caricati di portato concettuale e di indeterminatezza grazie alla loro facoltà di irradiazione; stando alle parole di Greenberg, il “post-pittorico” deve «*save the objects of painterliness – color and openness – from painterliness itself*»³⁶: salvare gli oggetti della pittoricità dalla pittoricità superficiale e fine a se stessa.

A questo punto, l’ambiguità di una post-pittoricità similmente intesa è patente; il confine fra “post-pittorico” e non-pittorico è labile. Nonostante abbia seguito gli sviluppi del “pittorico” verso il massimo risalto, Greenberg denuncia fin da subito, concomitante a questa crescita, la crisi della pittura da cavalletto³⁷. La presenza nel quadro dei soli oggetti della post-pittoricità comporta la possibilità della distruzione del quadro stesso, che con la propria fine annuncia un vuoto davanti a sé; il quadro, affermandosi sempre di più, finisce per allontanarsi da sé, anche quando ha a disposizione per farlo il solo colore.

Conseguenza immediata dell’ostensione del colore puro nel quadro è il quadro monocromo, in cui il solo colore, diventando un colore solo, assume uno statuto ontologico ulteriore. Il monocromo è, in ottica greenberghiana, il frutto dell’exasperazione del contrasto fra tinte; l’esibizione delle asperità cromatiche può portare a un addensamento dei colori così forte da sfociare nell’indistinto

³⁵ Cfr. C. Greenberg, *Louis and Noland*, cit., p. 97: «The effect conveys a sense not only of color as somehow disembodied, and therefore more purely optical, but also of color as a thing that opens and expands the picture plane». Per una critica a questa concezione, se estesa al modernismo *tout court*, cfr. R. Krauss, *L’inconscio ottico* (1998), tr. it. di E. Grazioli, Bruno Mondadori, Milano 2008.

³⁶ C. Greenberg, *After Abstract Expressionism*, cit., p. 129 [c.n.].

³⁷ Cfr. C. Greenberg, *La crisi della pittura da cavalletto* (1948), in Id., *L’avventura del modernismo*, cit., pp. 78-81. Non si sottolinea mai abbastanza il fatto che Greenberg abbia ammesso l’eventualità di un superamento definitivo della propria concezione di pittura modernista (imperniata sull’apprensione degli elementi del quadro) già dal momento della sua prima formulazione compiuta: «Il futuro della pittura da cavalletto come veicolo di arte ambiziosa è diventato molto problematico, perché utilizzando la pittura da cavalletto come stanno facendo – e non possono fare diversamente – questi artisti [i pittori modernisti] la stanno distruggendo», ivi, p. 81.

monocromatico: un dominio dove tutti i contrasti sono apparentemente soppressi. La stratificazione dei colori sulla tela azzera infine così ogni cromatismo.

Il quadro monocromo acuisce l'indeterminatezza del colore, trasformandola da "positiva" (costitutiva della post-pittoricità) a "negativa" (ricusante "pittorico", "post-pittorico", pittoricità e quadro stesso); il colore destituisce, e addirittura distrugge, la logica del quadro modernista. Paradigmatici, in tal senso, sono i cosiddetti *Black paintings*, i quadri tutti neri che modernisti di frontiera come Ad Reinhardt e Frank Stella dipingono a partire dagli anni '50 (dal 1951 il primo, dal 1958 il secondo; figura 1)³⁸, agendo un unico *ductus* pittorico che si confronta tutt'al più con la materia grezza della tela.

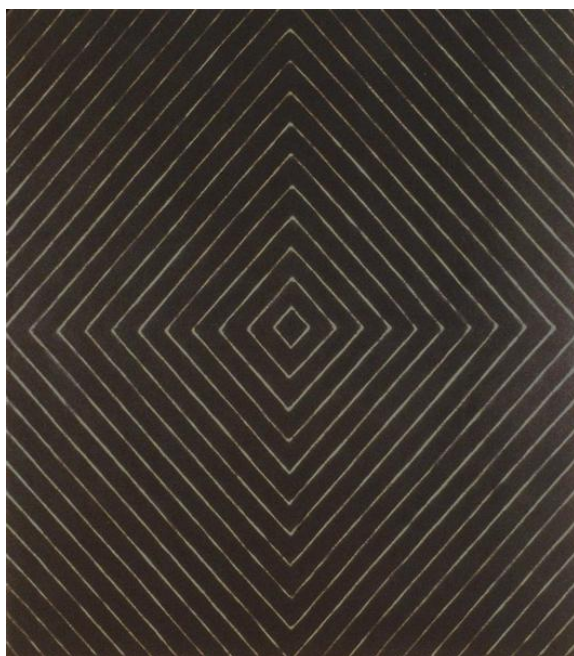


Figura 1 – Frank Stella, *Jill*, 1959; smalto su tela, cm 229,55 x 200,03. Collection Albright-Knox Art Gallery, Buffalo (NY).

Il monocromo rischia di rimuovere «la questione di senso facendo della pittura un atto *esecutivo* e non un atto *creativo*»³⁹; sposta quanto può, e con i mezzi più essenziali,

³⁸ La pulsione nichilista del monocromo è asserita con fermezza in molti di scritti dello stesso Reinhardt, cfr. A. Reinhardt, *Art-as-Art. The Selected Writings of Ad Reinhardt*, a cura di B. Rose, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1991. Per una lettura (che affianca Reinhardt a Stella) del quadro nero come soglia del modernismo cfr. R. Venturi, *Black paintings. Eclissi sul modernismo*, Electa, Milano 2008.

³⁹ R. Venturi, *Black paintings*, cit., p. 37.

la posizione del *medium* pittorico: dal centro della tela esso viene teso fino ai margini che, ormai privati di ogni potere coercitivo, lo lasciano strabordare al di fuori. Il pericolo di questa tensione risiede naturalmente nel fatto che il *medium* pittorico possa così venire definitivamente estromesso dal quadro, annullando qualsiasi orizzonte di pittoricità/post-pittoricità, e che il monocromo (nella fattispecie di colori neutri come nero e bianco) divenga un iper-colore che nega il colore:

Il problema sta pertanto tutto qui: i *Black paintings* non abbandonano le convenzioni della pittura modernista ma ne dispiegano il funzionamento latente. Iscrivendosi appieno in tale tradizione, ne rispettano le condizioni essenziali in modo malignamente troppo scrupoloso, finendo per deviarne l'impresa e per comprometterne non solo gli ultimi sviluppi, ma l'intera parabola. [...]

Quella che somigliava sulle prime a una provocazione dada – come considerare altrimenti una pittura non dipinta? – costituiva in realtà il *pharmakon*, il rimedio e il veleno, del modernismo: la sua realizzazione ultima coincide con il suo annullamento. In realtà i *Black paintings* sono, del modernismo, l'*Aufhebung*, ovvero la soppressione che conserva nonché l'inveramento, lo svolgimento consequenziale di una logica interna alle sue premesse⁴⁰.

I quadri di Reinhardt e di Stella sviluppano dunque fino alle estreme conseguenze il processo di avanzamento e di riduzione mediale che Greenberg designa come la logica del modernismo, arrivando – con i loro quadri neri e attraverso un atteggiamento di negazione che vorrebbe sopprimere il quadro con il quadro stesso – a estenuare quello stesso processo fino a sfinirlo, alla frontiera del “post-pittorico” (che si vorrebbe anti-pittorico).

Greenberg stesso comprende nella sua analisi l'eventualità dello sfinimento del *medium* pittorico, ed è ben conscio che l'avanzamento delle sue leggi, prima verso il centro del quadro e poi oltre i suoi limiti, avvicina quest'ultimo al confine della condizione oggettuale:

Le regole o convenzioni essenziali della pittura sono al tempo stesso le condizioni limitanti cui un quadro deve adattarsi per essere fruito come quadro. Il modernismo ha scoperto che questi limiti si possono far retrocedere indefinitamente *prima che un quadro cessi di essere un quadro e diventi un oggetto arbitrario*; ma ha anche scoperto che più indietro si tirano questi limiti, più esplicitamente devono essere osservati e indicati⁴¹.

⁴⁰ Ivi, p. 41. Va risaltata per contro la posizione netta di Donald Judd, voce diretta del Minimalismo che, in una prospettiva programmaticamente anti-modernista, anti-formalista e anti-formale, associa al monocromo neutro una «flat, unevaluating view» per cui nelle opere d'arte minimali «there isn't anything to look at». Esso consente di superare l'otticità post-pittorica, tanto che «the importance of art is extended to everything», D. Judd, *Black, White and Gray* (1964), in Id., *Complete Writings 1959-1975* (1975), Judd Foundation, New York 2015, pp. 117-119, qui pp. 117, 118.

⁴¹ C. Greenberg, *Pittura modernista*, cit., p. 121.

Un primo sintomo dell'approssimarsi del quadro all'oggetto si manifesta nell'acromia della tela vergine, che mette in questione lo statuto del colore post-pittorico. I principali campioni dell'astrazione post-pittorica colorista, infatti, spesso lasciavano nel campo del quadro ampio spazio alla tela grezza, per rifuggire l'opposizione figura/sfondo. È interessante analizzare come Greenberg accoglie ed elabora questa eventualità. L'acromia della tela non impregnata di colore è un'emergenza difficile da collocare nel quadro teorico appena delineato, e a cui il critico reagisce con gli strumenti che ha a disposizione: cerca di frenarne il pericolo.

In Morris Louis (figura 2) la tela vergine, poiché inscritta nel quadro, sta sullo stesso piano del colore; le vengono attribuite finalità cromatiche, che arginano la sua materialità oggettuale: «The aspect of bareness is retained. It is a gray-white or white-gray bareness that functions as a color in its own right and on a parity with other colors»⁴². La giustificazione sta nel suo venire percepita, infine, come colorata. In Kenneth Noland (figura 3), invece, sono proprio le aree acrome a garantire l'unità del quadro e l'integrità del suo *plenum* ottico: «The naked fabric acts as a generalizing and unifying field»⁴³. Che in questo modo unità e integrità siano anche vistosamente messe in questione è dichiarato giusto una frase dopo: «And at the same time its confessed woveness and porousness suggest a penetrable, ambiguous plane, opening up the picture from the back so to speak»⁴⁴. Come se nell'evenienza acroma (a fianco di quella cromatica) sia inscritta la sua potenziale espansione ed estensione a tutta la superficie pittorica.

La potenzialità estensiva dell'acromia, greenberghianamente, deriva dall'exasperazione massima dell'astrazione. La pittura astratta “integrale”, nei suoi esiti più radicali, giusto appunto acromi, sublima la superficie pittorica; domina ogni

⁴² C. Greenberg, *Louis and Noland*, cit., p. 97. Per un approfondimento sul ruolo del colore in Morris Louis sono imprescindibili le dettagliate acquisizioni di Michael Fried. Il suo saggio dedicato al pittore è un serrato confronto con le posizioni greenberghiane e, sotto molti aspetti, una loro prosecuzione nel contesto dell'opposizione fra illusività pittorica e presentazione letterale, cfr. M. Fried, *Morris Louis* (1971), in Id., *Art and Objecthood*, cit., pp. 100-131. Per Fried le tinte di Louis si danno tramite «color configuration into color configuration», istituendo un regime di pura cromaticità alternativo a qualsiasi forma di illusione, sia raffigurativa sia effettiva: «It is not a relation between the colors of the colors, so to speak – which is expressible in terms of hue, intensity, contrast, and so on – but between the sheer and simultaneous occurrences of colors», ivi, pp. 109, 123.

⁴³ C. Greenberg, *Louis and Noland*, cit., p. 99.

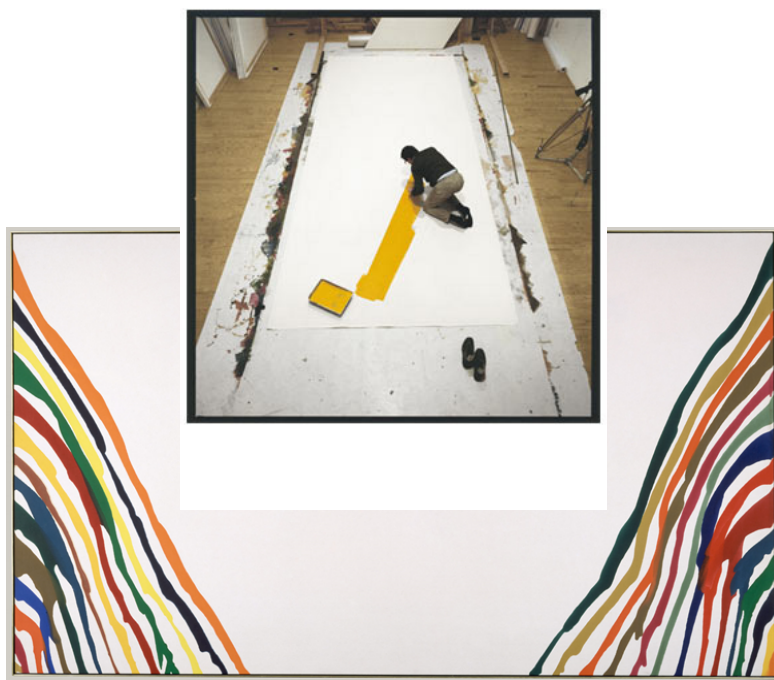
⁴⁴ *Ibidem*.

supporto al punto tale da trasformare qualsiasi cosa che investe in opera d'arte. Dal quadro monocromo alla tela vergine il passo è breve:

Grazie all'astrazione pittorica e all'esperienza totale della pittura astratta ormai la sensibilità *può investire di forma pittorica quasi ogni oggetto che si costituisca principalmente come una superficie piatta*, circoscritta: mattonelle di marciapiedi, mura deturpate, locandine stracciate, *tele vuote*. [...] Eppure il fatto che ora sia diventato molto più facile raggiungere la forma pittorica non facilita il raggiungimento della qualità pittorica più di quanto non lo facesse in passato⁴⁵.

Lo sforzo della pittura modernista, in accordo alla lettura greenberghiana, si è visto, è quello di preservare le condizioni «che la pittura non aveva in comune con alcuna altra arte»⁴⁶, dal critico identificate come la rivendicazione della piattezza della superficie della tela e la sua bidimensionalità (con il “pittorico” affermate al centro del quadro e

Figura 2 – Morris Louis, *Alpha Pi*, 1960; resine acriliche su tela, cm 260,4 x 449,6. The Metropolitan Museum of Art, New York.



⁴⁵ C. Greenberg, *La 'crisi' dell'arte astratta*, cit., pp. 334-335 [c.n.].

⁴⁶ C. Greenberg, *Pittura modernista*, cit., p. 119.

Figura 3 – Ugo Mulas, *Kenneth Noland, Vermont, 1964*; in Id., *La scena dell'arte. Photocolors*, a cura di P.G. Castagnoli, Electa, Milano 2008.

con il “post-pittorico” irradiate al di fuori). Ma Greenberg comprende altrettanto che il continuo progresso di questo sviluppo può condurre il quadro verso un punto di non ritorno:

By now it has been established, it would seem, that the irreducible essence of pictorial art consists in but two constitutive conventions or norms: flatness and the delimitation of flatness; and that the observance of merely this two norms is enough to create *an object which can be experienced as a picture: thus a stretched or tacked-up canvas already exists as a picture – though not necessarily as a successful one*⁴⁷.

Le norme essenziali del *medium* pittorico, se scrupolosamente adempiute nel segno di “pittorico” e “post-pittorico”, possono portare all’isolamento – attraverso il quadro – delle norme stesse riferite alla piattezza e dunque all’essenza del quadro. Essa finisce così per dichiararsi ai minimi termini, mediante una pittura monocroma o l’ostensione di una tela vuota.

Robert Rauschenberg (figura 4), già nel 1951, aveva considerato questa eventualità appendendo al muro tele bianche («facili da “capire”, da quanto il loro aspetto fosse familiare e persino plausibile»⁴⁸), sbandierate nella loro verginità in quanto apice del quadro modernista, quasi a voler scavalcare tutto l’itinerario preliminare che è culminato nell’isolamento delle norme costitutive del “pittorico”.



⁴⁷ C. Greenberg, *After Abstract Expressionism*, cit., pp. 131-132.

⁴⁸ C. Greenberg, *La scultura recente* (1967), in Id., *L'avventura del modernismo*, cit., pp. 346-350, p. 346.

Figura 4 – Robert Rauschenberg, *White Painting*, 1951; vernice acrilica su tela, cm 182,88 x 274,32. San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco.

La piattezza della superficie, così distinta in quanto pittorica in sé, asserisce al contempo la propria prossimità e la propria separazione dalla parete su cui è appesa la tela, e con questa dichiarazione si fa quadro: «Una “piattezza” monocromatica che si poteva considerare come limitata in estensione e diversa da una parete, da allora in poi è stata dichiarata automaticamente come un quadro, essere arte»⁴⁹. Thierry de Duve riconosce nei paradigmi del monocromo e della tela vuota il luogo in cui si elabora il dibattito intorno al “post-pittorico” greenberghiano, e che riassume tutte le implicazioni del concetto di *medium* pittorico⁵⁰.

Il terreno dove si giocano a un tempo l'esaurimento e la svolta del modernismo è, in questa prospettiva, interamente modulato dalla concezione di *medium* messa a punto da Greenberg, e specificamente nel passaggio “cromatico” da “pittorico” a “post-pittorico”. Secondo il critico infatti le caratteristiche del *medium* pittorico sono incorporate nella tela vuota, in quanto manifestazione liminare di “pittorico”; la tela vuota non è incorrotta ma ha già scritte su di sé le caratteristiche che la configurano come uno specifico dispositivo mediale, come «a potential picture»⁵¹:

Greenberg sees flatness and its delimitation, as they are incorporated in the ready-made canvas, as an essential convention. While recognized as a mere convention, it is also deemed irreducible, irremovable, something you couldn't abandon without altering the very nature of the medium. [...] This is why the blank canvas had to remain hypothetical⁵².

Ipotetica in quanto tela vuota ma effettiva in quanto quadro, per non sconfinare nel terreno degli oggetti arbitrari; questo comporterebbe uno slittamento non verso il “post-pittorico”, ma verso il non-pittorico: un dominio che non solo è acromo, ma nega *in toto* il colore del quadro. Nella tela vuota è così inscritta una doppia natura; essa è sottolineata anche da Rosalind Krauss, quando postula l'impossibilità, per lo spettatore

⁴⁹ Ivi, p. 347.

⁵⁰ Cfr. T. de Duve, *The Monochrome and The Blank Canvas*, in Id., *Kant After Duchamp*, MIT Press, Cambridge-London 1996, pp. 199-279, qui p. 229: «It may be that the monochrome, and certainly the blank canvas, set the limit beyond which “a picture stops being a picture and turns into an arbitrary object”».

⁵¹ Ivi, p. 252.

⁵² Ivi, pp. 250-258.

di fronte alle sole tele, di apprenderne simultaneamente la natura letterale (in quanto oggetti fisici) e la natura percettiva (in quanto potenziali superfici pittoriche da riempire):

Within the limits of its rectangular field, a blank canvas presents a viewer with two (mutually exclusive) inherent conditions or properties. The first involves its physical presence which the viewer acknowledges when he sees the literal flatness of its surface. The second is a perceptual property – equally a condition or aspect of the canvas – and that is the apparent opening up of an infinitely penetrable depth behind that surface. In looking at a blank canvas, one can *either* see its flatness (by identifying its flatness as the surface of an object, impenetrable and unyielding like the surface of any object), *or* one can see its nascent space. The blank canvas's either/or is like the either/or of a Gestalt puzzle: one sees it now as a rabbit or now as a duck; it is impossible to see it as both at the same time. In this situation the alternate and conflicting claims of apparent depth or literal flatness can neither be adjudicated nor unified. The blank canvas cannot make one present through the coherence of the other. The fact that one sees this doubleness is merely a function of perception. These two irrevocable claims are given with eyesight itself⁵³.

Seguendo questa distinzione, le caratteristiche del *medium* pittorico sono connaturate alla tela vuota fin dal momento in cui la si percepisce. Ritornando a Greenberg: le leggi del *medium* pittorico e post-pittorico si ritrovano in essa, tanto che pertengono alla pittura in generale, a ogni quadro⁵⁴. La pittoricità può inerire anche al non dipinto, all'oggetto.

L'esacerbazione del *medium* pittorico fino al suo margine estremo ha come conseguenza lo sfondamento dei suoi limiti: avvicinarsi alla soglia può condurre a oltrepassarla. Sotto la lente di questa analisi, il massimo avanzamento del quadro può portare al suo superamento, laddove si vuole sopravanzare la tela bianca e avvicinarsi ancora di più al dominio eminentemente sensibile e materiale degli "oggetti arbitrari". In tale direzione si spinge la ricerca al contempo artistica, critica e teorica che, attorno agli anni Sessanta del Novecento, si prende carico di tutto il portato di ciò che è stato definito quadro e "post-pittorico" per tendere a qualcos'altro.

Richard Wollheim ha evidenziato le implicazioni della «theory that emphasizes the material character of art, a theory according to which a work of art is importantly or significantly, and not just peripherally, a physical object»⁵⁵, ascrivendone le origini a un

⁵³ R. Krauss, *On Frontality*, in "Artforum", 9, 1968, pp. 40-46, qui p. 42.

⁵⁴ «Something of the harmony of the original square of white canvas must be found in the finished painting», C. Greenberg, cit. in T. de Duve, *The Monochrome and The Blank Canvas*, cit., p. 264.

⁵⁵ R. Wollheim, *The Work of Art as Object* (1970, 1992), in C. Harrison, P. Wood (a cura di), *Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas* (1992), Blackwell, Oxford-Cambridge 1993, pp. 787-793, qui p. 787. Per una panoramica sulle tendenze della ricerca intorno all'argomento dell'arte in

pensiero come quello greenberghiano, che muove dalla «“physicality” read “possession of a surface”»⁵⁶. Per quanto un’opera d’arte tenda verso la sfera dell’oggettualità, non è possibile sfuggire dal considerare la prospettiva mediale in cui si inserisce non appena diviene un’opera d’arte, poiché ineludibile è distinguere fra un materiale e un *medium*. Anche se un’opera ai confini del “post-pittorico” fa di tutto per rendere i due termini equivalenti, confusi e sovrapposti, «a medium may embrace a material, though it may not, but, if it does, a medium is a material worked in a characteristic way, and the characteristics of the way can be understood only in the context of the art within which the medium arises»⁵⁷.

Nel suo seminale contributo sulla Minimal Art, Wollheim cerca di ricondurre all’interno di un’analisi di tutte le componenti del processo che delinea la creazione di un oggetto artistico anche quelle specifiche forme d’arte sorte con il preciso intento di superarlo, di collocare l’opera d’arte unicamente nell’ambito della “pretesa letterale” (per usare il lessico di Krauss) e che hanno «a minimal art-content»⁵⁸. Un’opera d’arte che vuole essere un oggetto non fa altro che celebrare «in isolation»⁵⁹, una fase del processo di creazione artistica successiva a quella preliminare del “lavoro artistico” *tout court*; estende alla creazione nella sua interezza una parte, che «consists in decision, which, even if it cannot be said to *be* literally work, is that with without which work would be meaningless»⁶⁰.

L’apprensione di un’opera d’arte prossima all’oggettualità è in ogni caso, secondo Wollheim, il frutto dello stadio ulteriore di un processo, che solo in apparenza è distruttivo. Ciò che sembra un oggetto fisico e “povero”, essendo il risultato di un processo artistico, trattiene sempre in sé qualche cosa che lo antecede; l’immagine che si presenta allo spettatore appare quindi come una distorsione di un’altra immagine, attuata – anche se non è evidente – dal lavoro creativo di un artista:

relazione agli oggetti e all’oggettualità, cfr. i testi antologizzati nella sezione *Objecthood and Reductivism*, in *ivi*, pp. 803-857.

⁵⁶ R. Wollheim, *The Work of Art as Object*, cit., p. 788. Wollheim ha discusso la reciproca interferenza fra percezione della spazialità raffigurata e percezione della fisicità del supporto dell’opera d’arte in R. Wollheim, *Art and its Objects* (1970), Cambridge University Press, Cambridge-London 2015.

⁵⁷ R. Wollheim, *The Work of Art as Object*, cit., p. 790.

⁵⁸ R. Wollheim, *Minimal Art* (1965), in G. Battcock (a cura di), *Minimal Art. A Critical Anthology*, Dutton, New York 1968, pp. 387-399, qui p. 387. «In that either they are to an extreme degree undifferentiated in themselves and therefore possess very low content of any kind», *ibidem*.

⁵⁹ *Ivi*, p. 396.

⁶⁰ *Ibidem*.

And this work, which is at once destructive and yet also creative, consists in the dismantling of some image that is fussier or more cluttered than the artist requires [...] In these cases there is a further thought that insinuates itself into our mind, and that is inextricably involved with our appreciation of the object: and that is that the image before us [...] is the result of the partial obliteration or simplifying of a more complex image that enjoyed some kind of shadowy preexistence, and upon which the artist has gone to work. The “preimage”, as we might call it, was excessively differentiated, and the artist has dismantled it according to his own inner needs, [...] that no *pentimenti* any longer remain⁶¹.

L'esaurimento del “pittorico” greenberghiano, infine, genera la volontà di arginare la prepotenza del *medium* passando oltre. Ciò che viene dopo il “post-pittorico” apre la prospettiva del non-pittorico, che vuole situare i propri oggetti artistici in un dominio che nasce dal vuoto del dispositivo mediale esaurito. Così come il “pittorico” ha portato con sé l'esigenza di passare al “post-pittorico”, il “post-pittorico” porta con sé il bisogno di superarlo, situandosi al di là della pittoricità⁶².

Greenberg ha sostanzialmente modulato lo scarto fra “pittorico” e “post-pittorico” su variazioni cromatiche: il culmine del “pittorico” è cromatico, mentre il “post-pittorico”, monocromo o acromo, è il rovescio del colore. Ha compreso altresì che nei limiti di tale passaggio, che inevitabilmente porta all'oggetto e al rifiuto del colore, è contemplata la fine della pittoricità. Se quest'ultima è presente nell'opera d'arte non-pittorica, lo è nella misura di una sopravvivenza delle sole leggi del *medium* pittorico, e non più della pittura stessa. Se il colore come marca ontologica del quadro modernista rimane, lo fa solo *in absentia*, come negativa presenza fantasmatica.

Una simile impostazione, che indica gli sviluppi della pittoricità verso l'oggettualità come marcati dall'assenza di colore positivo, dimostra quanto Greenberg abbia affidato al colore solo il destino ultimo dell'apprensione del quadro.

⁶¹ Ivi, p. 398.

⁶² È significativo che Donald Judd, per esempio – dal versante minimalista – definisca i nuovi tipi di immagine “oggetti specifici”, e che «the strange thing is that [he] claims for them a rather paradoxical status: although they combine qualities of both painting and sculpture, they are said to be neither. The paradox, however, becomes intelligible when one understands that Judd's justification for minimal art is absolutely overdetermined, albeit *a contrario*, by the Greenbergian doctrine», T. de Duve, *The Monochrome and the Blank Canvas*, cit., p. 231. La teorizzazione di Judd pretende di fare *tabula rasa* delle stratificazioni del *medium* e della pittoricità, volgendosi a una strada extra-mediale; è sintomatico, per esempio, il ruolo che destina alla superficie del dipinto modernista come intesa da Greenberg: «The rectangular plane [...] has a better future outside of painting». A sostituirla è l'oggetto, a cui viene attribuito un *quid* formale che ne attesta l'artisticità pur non essendo né pittorico né plastico: «The whole thing is a profound form», D. Judd, *Specific Objects* (1965), in Id., *Complete Writings 1959-1975*, cit., pp. 181-189, qui pp. 182, 189. Il *medium* pittorico viene così privato di ciò che secondo Greenberg era il suo elemento costitutivo, e il rapporto dell'opera d'arte con la forma viene rovesciato.